BAND I

FRANZ SCHUBERTS SYMPHONIE IN H-MOLL („UNVOLLENDETE") UND IHR GEHEIMNIS

VON

ARNOLD SCHERING



KLEINE DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

KLEINE DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

BAND I

FRANZ SCHUBERTS SYMPHONIE IN H-MOLL („UNVOLLENDETE") UND IHR GEHEIMNIS

VON

ARNOLD SCHERING

1939

KONRAD TRILTSCH VERLAG WÜRZBURG

DRUCK VON KONRAD TRILTSCH, WÜRZBURG
PRINTED IN GERMANY

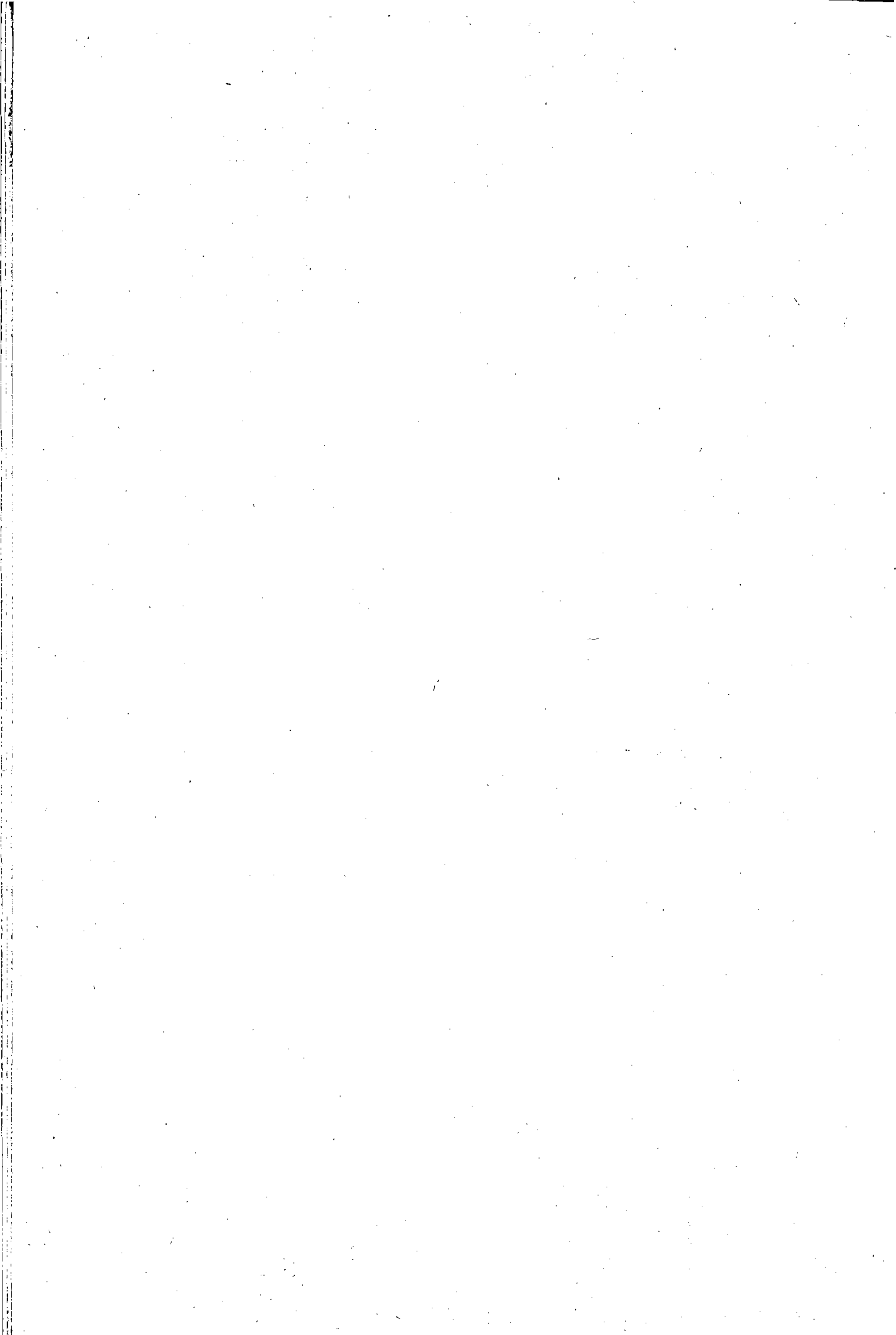
DEM MEISTER

RICHARD STRAUSS

ZUGEEIGNET



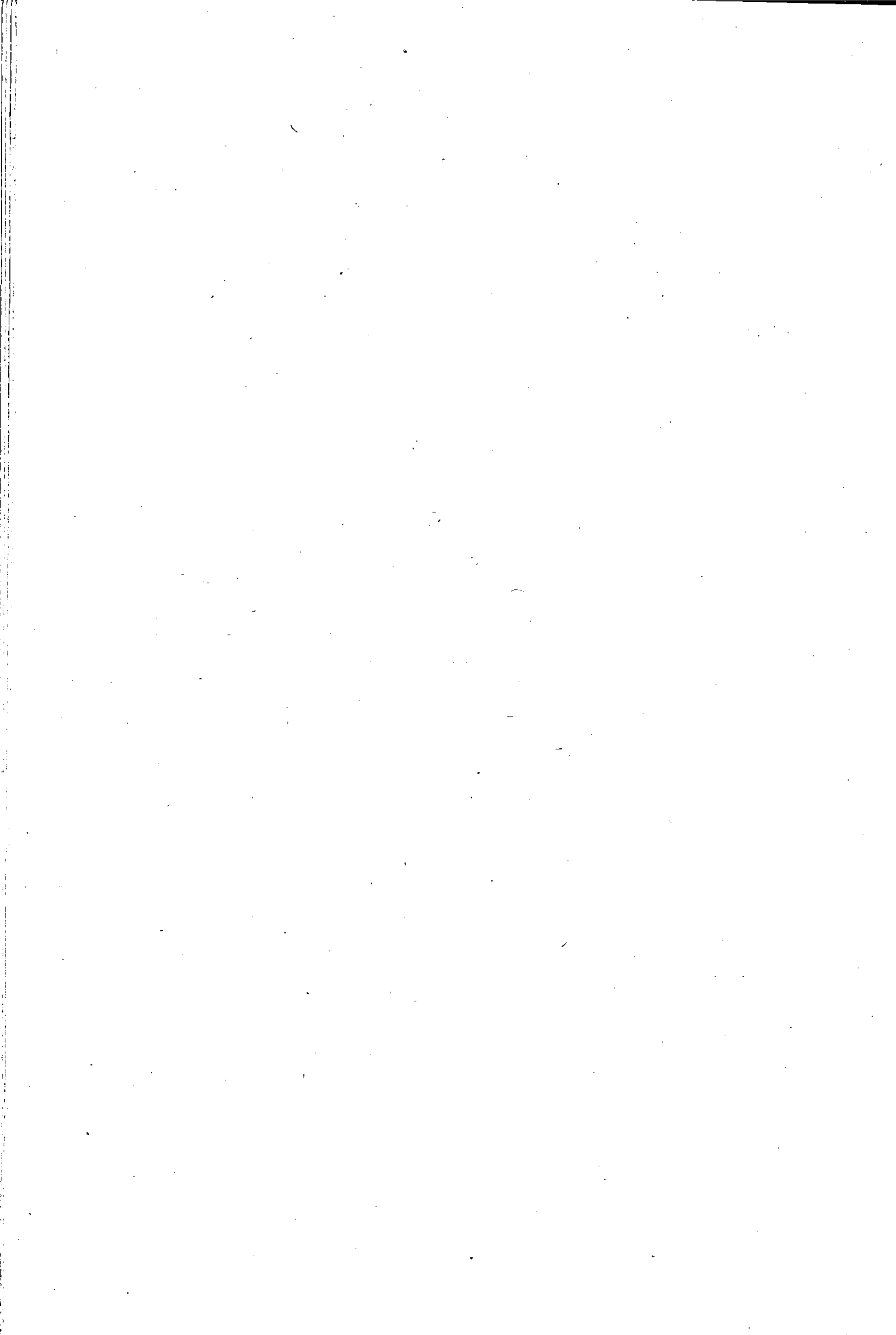
INHALT



Daß nicht nur Instrumentalwerke Beethovens, sondern auch solche anderer Meister das Geheimnis ihres Sinngehalts preisgeben, sobald die Forschung ihr Augenmerk auf diese Probleme lenkt, soll auf den folgenden Blättern an Schuberts h-moll-Symphonie gezeigt werden. Sie setzen von der überraschenden Tatsache in Kenntnis, daß das poetische Programm dieser Symphonie von Schubert selbst in aller Form schriftlich entworfen worden und der Nachwelt erhalten geblieben ist.

Wenn in irgendeinem Falle das Zusammentreffen glücklicher Umstände die Beweiskraft der Feststellung zu erhärten vermag, so in diesem, wo direkte und indirekte Zeugnisse zwingend zum gleichen Mittelpunkt hinführen. Das Dokument selbst ist seit langem bekannt, ohne daß sein Zeugniswert für die Deutung der Symphonie erkannt worden wäre. Es mag jetzt einen Ehrenplatz erhalten und dadurch, daß es die Symphonie als seelisches Bekenntniswerk des sechsundzwanzigjährigen Tondichters enthüllt, in Zukunft doppelt teuer gehalten werden.

Berlin, im Oktober 1938. Arnold Schering.



Franz Schubert war im Jahre 1808 Sängerknabe an der Kaiserlichen Hofkapelle in Wien und damit zugleich Stipendiat des Stadtkonvikts geworden. Außer den regelmäßigen Musikübungen bot die streng geleitete Anstalt und der mit ihr verbundene Gymnasialunterricht dem Jüngling wenig Erfreuendes. Hier indessen erwachte seine musikalische Begabung. Sie entwickelte sich in den nächsten Jahren so stürmisch, daß Freund Spaun, als er 1811 nach längerer Pause nach Wien zurückkam, dem jungen Komponisten kaum Notenpapier genug verschaffen konnte. „Die Zeit der Studien", schreibt Spaun, „verwendete er unablässig zum Tonsatz, wobei die Schule allerdings zu kurz kam. Vater Schubert, ein sonst guter Mann, entdeckte die Ursache seines Zurückbleibens in den Studien, und da gab es einen großen Sturm und ein erneuertes Verbot; allein die Schwingen des jungen Künstlers waren schon zu kräftig, und sein Aufflug ließ sich nicht mehr unterdrücken."

Es kam so weit, daß ihm der Vater, um ihn zum wissenschaftlichen Studium zu zwingen, das Elternhaus verbot. Erst am Grabe der am 28. Mai 1812 gestorbenen Mutter, die Franz jenes Verbots wegen nicht mehr lebend hatte sehen können, fand unter dem gemeinsamen Schmerze eine Versöhnung statt. Mitte September wird er aus dem Konvikt (dem „Gefängnis") entlassen, siedelt wieder ins Elternhaus über und gibt sich unter Salieris Führung ganz der Musik hin. [1]

Dieses Jugenderlebnis scheint eine tiefe Wunde im Herzen des Jünglings hinterlassen zu haben. Nach zehn Jahren, am 3. Juli 1822, greift der jetzt Sechsundzwanzigjährige zur Feder und bringt folgenden novellistischen Erguß zu Papier. [2]

---

[1] Die biographischen Tatbestände sind am ausführlichsten bei W. Dahms, Schubert, Berlin (10.—13. Aufl.) 1918, behandelt.

[2] Abgedruckt bei O. E. Deutsch, Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens, München und Leipzig 1914. 1. Hälfte, S. 134; ferner in dessen „Franz Schuberts Briefe und Schriften", München 1919, S. 35, und bei W. Dahms, a. a. O., S. 137.

Den 3ten July 1822.

Mein Traum

[I.] Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater und unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. — Einstmahl führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, und befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, und mein Vater von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entflossen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer und die Bahre versank. — Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmahls in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig und ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweitenmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? — Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater und ich entfloh. Und zum zweitenmal wandte ich meine Schritte, und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun

lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.

So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.

[II.] Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog, in dem viele Jünglinge und Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken.

Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie leichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führe in diesen Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innen Andacht und fester Glaube, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, und ehe ich es wähnte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich.

Franz Schubert.

In dieser Erzählung, die persönliches Erleben in dichterischer Form allegorisch umkleidet, ja vielleicht durch einen wirklichen Traum des Jünglings angeregt worden ist, erblicke ich das Programm der beiden Sätze der h-moll-Symphonie.

In Schuberts uns nur in geringem Umfange überkommenem Schrifttum steht dieser novellistische Versuch vereinzelt; nur einige Gedichte sind vorhanden.[3] Sich als Wort-Dichter zu zeigen, entweder im Kreise seiner vielen dichtenden Freunde oder gar öffentlich, daran mochte ihm, dem geborenen Tondichter, freilich nichts gelegen sein. Tat er es, dann entweder bei harmlosen äußeren Gelegenheiten (Kantate für Salieri, für den Vater,

[3] Gesammelt in den beiden Anm. 2 genannten Ausgaben v. Deutsch.

Abschiedsgedicht an Schober), oder für sich selbst, um quälende Gedanken durch künstlerische Gestaltung für den Augenblick loszuwerden. Seiner Schwäche als Poet war er sich wohl bewußt.[4] Zur Veröffentlichung war die Traumerzählung natürlich nicht bestimmt; ebensowenig kann sie als Mitteilung für den Freundeskreis gedacht werden, der über den Familienfall schwerlich erst durch diese Zeilen aufgeklärt zu werden brauchte. Es bleibt also nur die Annahme, Schubert habe sich mit ihr eines ihn seit langem beunruhigenden inneren Zwiespalts entäußern wollen, wobei er, um über die Tiefe der seelischen Konflikte hinwegzukommen, die Ausdrucksform nicht nur e i n e r Kunst, sondern gleich z w e i e r zu Hilfe rief. Da sein angestammtes Reich das der Töne war, so wurde die Symphonie ein Geniewerk, während die Erzählung als liebenswürdige Talentprobe in den Schatten unbeachteter Dinge zurücktrat. Jetzt, da beides sich wieder zur ursprünglichen ideellen Einheit zusammenfindet, wird auch ihr eine gewisse Gerechtigkeit. Zugleich bestätigt sich für die Symphonie, was Robert Schumann (der sie noch nicht hat kennen können, da erst Herbeck sie 1865 dem Schlummer der Vergessenheit entriß) im Jahre 1840 in bezug auf die große C-dur-Symphonie ausgesprochen hat: es wehe durch sie „novellistischer Charakter".

Z e i t l i c h e s Z u s a m m e n f a l l e n. Die mit höchster Sorgfalt geschriebene Partitur der Symphonie trägt auf der ersten Seite das Datum „Wien, den 30. Oktober 1822". Das bedeutet: sie wurde an diesem Tage ins Reine zu schreiben begonnen. Dieser endgültigen Niederschrift (Reinschrift) war indessen eine Skizzierung in Form eines Klavierauszuges vorangegangen.[5] Wird angenommen, daß selbst ein Schubert eine derart makellose Schöpfung nicht in wenigen Wochen konzipiert und ausgeführt haben kann, so kommen wir nahe an das Datum der Traumerzählung: den 3. Juli 1822. Mit anderen Worten: d i e s e wird

[4] Brief an Schober vom 21. Sept. 1824.
[5] Mitgeteilt im Revisionsbericht der Gesamtausgabe, Leipzig 1897, S. 13 ff.; hiernach auch in der kleinen Partiturausgabe der „Philharmonie", Wien.

am Anfang der Arbeit gestanden haben und bildete, bereits mit Rücksicht auf die im Geiste sich kristallisierenden musikalischen Ideen entworfen, den Mittelpunkt der in den nächsten vier Monaten sich vollziehenden Ausarbeitung. Das zeitliche Zusammenfallen der beiden Werke, des dichterischen und des musikalischen, ist jedenfalls durch Schuberts eigene Angaben sichergestellt.

Die Anlage der Erzählung. Die Erzählung zerfällt in zwei Teile.[6] Der erste berichtet über die beiden Erlebnisse im Vaterhause und den Tod der Mutter, der zweite verläßt die reale Sphäre, um Trost und Verklärung im Bereich einer übersinnlichen zu finden. Im ersten: persönliches Erdenleid, im zweiten: himmlische Vision. Im selben Sinne entsprechen sich erster und zweiter Symphoniesatz.

Betrachtet man den ersten Teil der Erzählung näher, so bemerkt man eine Anlage, die der üblichen Sonatenform angepaßt ist. Der Bericht über das erste Zusammentreffen mit dem Vater bis zum „Weglenken der Schritte" ist — natürlich unter Transsubstantiation in die Sphäre des Musikalischen, wie unten noch gezeigt werden wird — gleichbedeutend mit dem ersten Allegroteil; die Szene an der Bahre der Mutter mit den Schmerzausbrüchen entspricht dem Durchführungsteile (nach dem Doppelstrich), während das zweite Zusammentreffen mit dem strengen Vater die Wiederholung (Reprise) des ersten Teils motiviert. Die Biographie weiß nur von einer einmaligen Verstoßung des jungen Schubert. Es macht ganz den Eindruck, als sei die Wiederholung der Konfliktszene in der Erzählung nur deshalb geschehen, um die übliche Reprise in der Sonatenform programmatisch zu begründen. Darauf verweist schon der poetische Kunstgriff, gleiche Vorgänge durch Ausdrucks-Parallelismen hervorzuheben:

(1. Teil)
(Vor der Durchführung)
Da trat mein Vater zu mir und befahl mir....

(Reprise)
(Nach der Durchführung)
Da führte mich mein Vater wieder einstmals .... Er fragte mich...

[6] Von mir mit [I.] und [II.] bezeichnet.

Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesichte verbannte.

Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend.

Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zerteilen.

Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater und ich entfloh.

Und zum zweitenmal wandte ich meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend.

So zerteilte mich die Liebe und der Schmerz.

Auch der Visionsbericht (II.) geht so vor sich wie die thematische Entwicklung des Andantes. Hier, wo es sich mehr um eine feste, sich gleichbleibende Stimmung handelt, war eine Begründung der Reprise nicht erforderlich. Wieder aber bemerkt man, wie die kleine Dichtung — an der Stelle, wo der Jüngling entschlossen in den Kreis tritt und in die ewige Seligkeit aufgenommen wird — klug auf die Musik abgestellt ist; denn hier beginnt Schubert mit der Verklärungsmusik der Koda (Takt 254). Der Themenplan beider Sätze (unten S. 29 und 36) enthüllt die Kongruenz von Dichtung und Musik in übersichtlicher Darstellung.

Schubert hat, um seiner Novelle Rückgrat zu geben, mit einer kurzen Einleitung begonnen, ohne die das Folgende nicht verstanden worden wäre. Sie legt das Verhältnis zu den Eltern dar und charakterisiert zugleich das kindliche Gemüt des Schreibenden. Es ist selbstverständlich, daß dieses schriftstellerische Exordium nicht mit zum „Programm" gehört. Ebenso sind die beiden Ursachen, um derentwillen der Sohn das Vaterhaus verläßt — zuerst das Zurückweisen köstlicher Speisen, dann das Verabscheuen des väterlichen Lieblingsgartens — frei gewählte Sinnbilder, die keinen andern Zweck verfolgen, als das Hereinbrechen einer fremden, widrigen Macht (des harten Vaterwillens) zu begründen.
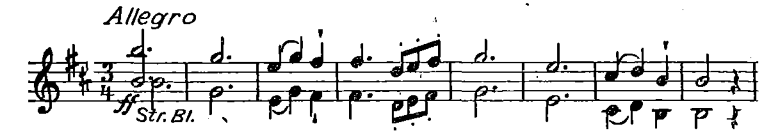
Es ist in höchstem Grade bewundernswert, wie feinsinnig und künstlerisch bedeutend Schubert ein Doppeltes erreicht hat: ein-

mal, den Inhalt seiner Symphonie zu erläutern, das andre Mal, eine kleine Dichtung von größter Selbständigkeit zu geben. Und was uns an allem diesem am wertvollsten erscheinen mag, ist die Einsicht, daß auch Schubert — wie Beethoven — nicht blindlings sich seiner Personalgefühle entledigt hat, sondern sie am Faden einer begriffsgefestigten poetischen Vorlage abspann, die er diesmal, weil kein Fremder in sein Herz blicken konnte, selbst verfaßte. Es ist meine Überzeugung, daß die Zeit kommen wird, da auch zu anderen seiner instrumentalen Meisterwerke die poetischen Grundlagen entdeckt sein werden. Wie bei allen genialen Naturen war auch bei ihm die Sprache, in der er künstlerisch sprach, so fest und untrennbar mit seiner einmaligen personalen Erscheinungsform als Mensch verwachsen, daß nirgends Widerspruch, sondern ein logisch geschlossenes musikalisches Denksystem zu erwarten ist. Die „Grammatik" und Symbolik dieser Musiksprache unserer großen Meister systematisch zu ergründen, wird eine Aufgabe für die nächsten fünfzig Jahre der Musikforschung sein.

Die Zweisätzigkeit. Erweist sich, wie die Analyse dartun wird, die Symphonie als Spiegel der von Schubert dichterisch gefaßten Erlebnisse, so erklärt sich, warum sie nur aus zwei Sätzen besteht. Man wird sie von jetzt an nicht mehr als „Unvollendete" bezeichnen dürfen. Die Traumerzählung kennt keinen „dritten", keinen „vierten" Satz. Sie ist mit der himmlischen Vision zu Ende. Mit ihr endet auch die Symphonie, und schon vielfach ist dem Gefühl Ausdruck gegeben worden, daß sich eine Fortsetzung darüber hinaus schwer vorstellen läßt. Die Möglichkeit lag indessen nahe, etwa, nachdem einmal Friede in der Brust eingekehrt, die Schilderung ungehemmter Jugendfreuden oder des Strebens nach höheren Zielen aufzunehmen. In der Tat hat Schubert, wie eine Klavierskizze beweist, zu einem Scherzo angesetzt.[7] Der Satz (Allegro, 3/4) steht wieder in

[7] Abdruck an den in Anm. 5 genannten Stellen. Vorhanden ist der Klavierauszug der beiden ersten Teile und die nur als Oberstimme notierte Melodie der ersten 16 Takte des Trios. Instrumentiert sind 9 Takte des Anfangs (volles Orchester).

h-moll und führt — mit seinem unisonen Hauptthema an gewisse Brucknersche Scherzi erinnernd —



einen leidenschaftlich erregten Tanz auf, in dem Elemente des Trotzes nicht zu verkennen sind. Das Trio, als starker Gegensatz gedacht, enthält eine in G-dur stehende, sanft sich wiegende Melodie schlichtester Erfindung. Hiernach zu schließen, hätte Schubert, auf h-moll zurückgreifend und sich leidenschaftlich gebärdend, einen Augenblick an eine ernste Fortsetzung seiner Erlebnisse gedacht. Sollte auch die Traumerzählung ursprünglich einen Hinweis darauf enthalten haben? Sehr schnell muß er eingesehen haben, daß eine solche Fortsetzung — die, wenn es sich bei dem Ganzen nur um ein programmloses Musikmachen gehandelt hätte, natürlich ohne weiteres zu bewerkstelligen gewesen — einen Verstoß gegen die Logik seines in den beiden ersten Sätzen durchgeführten Programms bedeute. War nämlich der empfindsame Jüngling der Erzählung mitsamt dem Vater einmal in die Gefilde der Seligen eingetreten und hatte den Staub der Pilgerschaft von sich abgeschüttelt, so war es unmöglich, ihn alsbald wieder in ernste Kämpfe verwickelt auftreten zu lassen. Selbst in Träumen und Allegorien herrscht eine gewisse Logik. Ein derart unglaubhafter Umschwung hätte mindestens durch neue konkrete Motive begründet werden müssen, und zwar durch solche, die ebensolchen symbolisch-biographischen Zeugniswert besaßen wie die früheren. Die Wirklichkeit mag dafür keinen Anhalt geboten haben, und Schuberts Ehrlichkeit vor sich selbst wird so groß gewesen sein, daß er davor zurückschreckte, die Einheit und Wahrheit der beiden aus tiefster Seele hervorgewachsenen Tonsätze durch nur eingebildete, nicht wirklich selbst erlebte Episoden zu zerstören. Nach kurzem Nachsinnen muß er die Aussichtslosigkeit des Unternehmens erkannt und die Feder

beiseite gelegt haben. Denn es ist nicht einzusehen, warum er, dem noch volle sechs Schaffensjahre geschenkt waren, nicht irgendwann den Drang gespürt haben sollte, ein unvollendetes, mit Herzblut niedergeschriebenes Werk zu Ende zu bringen. Es gab nichts mehr zu vollenden, denn alles war gesagt! Daß nun die Symphonie, allem Brauche entgegen, nur zwei Sätze hatte statt vier, war freilich ein Ausnahmefall ohnegleichen. Wir erkennen, wie ich glaube, erst jetzt, daß es nicht anders sein und werden konnte. Das Werk ist nicht unvollendet geblieben, sondern unvollendet gelassen worden!

Beziehungen zur Wandererphantasie. Nun liegt die Tatsache vor, daß unmittelbar nach vollzogener Reinschrift der Symphoniepartitur, nämlich im November 1822, die „Wandererphantasie" in Angriff genommen und noch im selben Monat vollendet wurde. Es besteht die Wahrscheinlichkeit eines inneren Zusammenhangs beider Werke. Geht man von der Schlußwendung des ersten Teils der Traumerzählung aus: „Und zum zweitenmal wandte ich meine Schritte ... wanderte ich abermals in ferne Gegend" und erinnert sich, daß der Ausgangs- und Kernpunkt der Klavierphantasie in der Melodie zu folgender Strophe seines 1816 komponierten Liedes „Der Wanderer" (gedichtet von Schmidt von Lübeck) liegt:

> Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
> Die Blüte welk, das Leben alt,
> Und was sie reden, leerer Schall,
> Ich bin ein Fremdling überall.

so erscheint die Phantasie geradezu als eine Art Fortsetzung der kleinen autobiographischen Skizze und von dieser angeregt. Die Bilder, die sie aufrollt, das vielgestaltige thematische Leben ihres auf größte Breite berechneten Organismus, der von jedem sentimentalen Zuge freie Schwung ihrer Musik — das berührt wie eine phantastische Schilderung dessen, was der Jüngling als „Wanderer", d. h. als aus dem Vaterhaus verstoßener „Fremdling" in der Ferne erlebte oder zu erleben sich ausmalte. Es wäre nicht allzu schwierig, soll indessen einer andern Gelegenheit vorbe-

halten bleiben, den Inhalt des großen Klavierwerks auf die Elemente seines poetischen Sinngehaltes zu prüfen. Was es enthält: die Hinwendung zu einem neuen, tatenfrohen Leben, zu den Freuden des Diesseits, zu dem Entschlusse, das Schicksal um jeden Preis zu meistern (Schlußfuge), das scheint unmittelbar d a s zu sein, was Schubert seiner Symphonie n i c h t mehr anvertrauen konnte und um dessentwillen er nach wenigen Takten den Versuch eines Scherzos aufgab. Schon mit Rücksicht auf die Tonart wäre kein Auskommen gewesen. Denn keine der mit h-moll oder E-dur nächst verwandten Tonarten hätte den innerlichen „Neubeginn" so scharf symbolisieren können wie das für das Klavierstück gewählte C-dur. Nur zwei auch in der Symphonie erscheinende Tonarten kehren auch hier wieder: das E-dur des zweiten Symphoniesatzes und das cis-moll (aus dem Thema der quälenden Sehnsucht), das ebenfalls vom Liede übernommen wurde.

Verhält es sich so — und die hier angerührten Beziehungen sind zu augenfällig, um übersehen werden zu können —, dann würden die drei Sinnkomplexe: die Traumerzählung, die h-moll-Symphonie und die Klavierphantasie (mit dem Wanderer-Zitat) in einem merkwürdigen inneren Zusammenhange stehen.

Die Symphonie, so könnte man sagen, verkörpert in ihren beiden Sätzen den wehmütigen Abschied von der Jugend und ihren Erinnerungen, die Phantasie den Entschluß, künftig aufrecht, als Mann und Kämpfer durch die Welt zu ziehen.

D i e T o n a r t e n h - m o l l u n d E - d u r.[8] Beide Tonarten entsprechen in jeder nur denkbaren Weise dem seelischen Inhalt der Symphoniesätze. Welche feste, einmalige, immer wiederkehrende Bedeutung sie in Schuberts Schaffen besitzen,

[8] Um den Ergebnissen einer von Berlin aus vorbereiteten umfassenden Arbeit über die Tonartensymbolik seit den Klassikern nicht vorzugreifen, fasse ich oben nur einiges Wesentliche, Schubert Betreffende zusammen, ohne den Zusammenhängen weiter nachzugehen. Schon in meinen Beethovenbüchern wies ich mehrfach darauf hin, welche seelische (poetische) Schlüsselbedeutung den Tonarten für die Erkenntnis des Inhalts der Schöpfungen unserer großen Meister zukommt.

läßt sich an seinen Liedern nachweisen. Beethoven hat die h-moll-Tonart einmal als „schwarze Tonart" bezeichnet.[9] Als satzbestimmend tritt sie bei ihm höchst selten auf. Auch Schubert hat sie in seinen Liedern nicht oft gewählt; wann immer, dann mit dem Ethos der seelischen Herabstimmung, elegischer Klage, der Melancholie, verhaltener Trauer.[10] So in folgenden, zeitlich geordneten Liedern:

h-moll:

„Abschied" (1817; an Schober, gedichtet von Schubert selbst; Abschiedsschmerz; „hör' in diesem Trauersang meines Herzens innern Drang, tönt er doch so dumpf und bang..")
„Grablied für die Mutter" (1818; s. unten)
„Der Unglückliche" (1821; Nacht, Schlaf, Grab, „mir schlägt kein Herz mehr auf der weiten Welt")
„Vergißmeinnicht" (1823; Mittelsatz „Etwas geschwind"; Tränen, Schmerz, unergründliches Sehnen)
„Die liebe Farbe" (1823; nur der Mund des Betrogenen spricht vom Grün als der lieben Farbe, während in Wirklichkeit im Herzen alles gramvoll, schwarz aussieht)
„Nur wer die Sehnsucht kennt" (1826; Qual der Sehnsucht)
„Irrlicht" (1827; „unsre Freuden, unsre Leiden, alles eines Irrlichts Spiel, jeder Strom wirds Meer gewinnen, jedes Leiden auch sein Grab")
„Einsamkeit" (1827; Elend der Einsamkeit)
„Der Doppelgänger" (1828; „Still ist die Nacht..", mit dem melodischen Qual-Symbol der Barockzeit)

Auch wo h-moll nur vorübergehend erscheint, etwa in „Edone", „Suleika", „Mignon" (So laßt mich scheinen), prägt es jedesmal die Wendung zu einer Herabstimmung aus. In h-moll steht auch der Trauermarsch im 3. Akte von „Fierrabras".

Zum schärfsten Gegenstück wird die H-dur-Tonart. Sie ist für Schubert Inbegriff aller Empfindungen von befreiender Ent-

[9] Inmitten der Skizzen zur Violoncellsonate D-dur, op. 102 Nr. 2; vgl. G. Nottebohm, Zweite Beethoveniana, S. 326.

[10] Bereits für Seb. Bach ist h-moll als „Requiem-Tonart" nachweisbar (Kyrie der Hohen Messe als Gedächtnismusik für August den Starken, Trauerode für die Königin Eberhardine; vgl. Bachjahrbuch, 1936, S. 11). In der Matthäuspassion stehen u. a. die beiden Qualarien „Blute nur, du liebes Herz" und „Erbarme dich, mein Gott" in h-moll. Schon Joh. Mattheson erklärte in seiner Schrift „Das Neu-Eröffnete Orchester" (1713), die Beethoven und Schubert schwerlich gekannt haben, h-moll als „bizarr, unlustig und melancholisch" (d. h. schwarzgallig).

zückung, insbesondere beim Genuß der Natur. Ihr nahe steht E-dur, jedoch mit der Neigung zum Erhabenen (Feierlichen, Hymnischen, Odenhaften, Frommen), wie dies auch Beethoven empfand.[11] Auch hier einige wenige Beispiele.

E-dur

nach dem Feierlichen gewendet:
„Ossians Lied“ (1815)
„Das große Halleluja“ (1816)
„Grenzen der Menschheit“ (1821)
„Aus Heliopolis“ (1822)

nach dem Hymnischen gewendet:
„An Laura, als sie Klopstocks Auferstehungslied sang“ (1814; bemerkenswert vor allem die letzte Strophe)
„An die Freude“ (1815)
„Geist der Liebe“ (1816)

nach dem feierlich Frommen:
„Auf einen Kirchhof“ (1815; „Schlummert sanft, ihr kalten Herzen ...“)
„Kreuzzug“ (1815)

Im Bereich des Idyllischen tritt E-dur bei Schubert überaus häufig mit der Vorstellung des Grünen (Fluren, Matten, Gefilde, Bäume, Blätterdach) auf:
„Die Erwartung“ (1816; bei „Mein Ohr umtönt ein Harmonienfluß ..“)
„Der Wanderer“ (1816; Sehnsucht nach dem „hoffnungsgrünen“ Land der Heimat)
„Elysium“ (1817; „lachende Fluren“)
„Der Schäfer und der Reiter“ (1817; „Ein Schäfer saß im Grünen ...“)
„Vergißmeinnicht“ (1823; „da im weichen Samt des Mooses sieht er halb von Grün bedeckt ...“)
„Erinnerung“ („Ich lag auf grünen Matten“)
„Der Lindenbaum“ (1827).

Im zweiten Satz der Symphonie vereint sich in den E-dur-Partien das Feierliche mit dem Idyllischen und Frommen zu geradezu seraphischer Klarheit und Unberührtheit. Wohl nur in diesem Tone vermochte Schubert die zarte Vision am Schluß seiner Traumerzählung zu konzipieren. Dem Warmen, Hochgestimmten des E-dur setzt e-moll ein Kaltes, Fremdes, Hartes,

[11] Ein besonderer Hinweis darauf in Schindlers Beethovenbiographie, 3. Aufl. II, S. 167.

Unfreundliches entgegen. Das in Takt 114 und 170 des ersten Satzes zuerst leise, dann in stärksten e-moll-Unisonen gebrachte Grabthema erhält dadurch etwas Schneidendes, Grelles (etwa mit Gelb vergleichbar).

Verwandtschaft mit dem „Grablied für die Mutter" (1818). Dieses Lied steht, wie schon erwähnt, in unserer Symphonietonart h-moll, schließt aber in H-dur. Ein Dichter wird nicht genannt. Der Wortlaut ist folgender:

„Trauernd".

Hauche milder, Abendluft,
Klage sanfter, Philomele,
Eine schöne, engelreine Seele
Schläft in dieser Gruft.

Bleich und stumm am düstern Rand
Steht der Vater mit dem Sohne,
Denen ihres Lebens schönste Krone
Schnell mit ihr verschwand.

Und sie weinen in die Gruft,
Aber ihrer Liebe Zähren
Werden sich zum Perlenkranz verklären,
Wenn der Engel ruft.

Der Inhalt berührt sich, wie man sieht, auffällig mit dem der Traumerzählung. Vater und Sohn stehen am Grabe und trauern um die Verblichene, und zwar ist die Situation — laut Überschrift — vom Standpunkt des Sohnes aus (nicht von dem des Gatten der Verstorbenen) gesehen. Die „schöne, engelreine Seele" des Liedes und die gestorbene „fromme Jungfrau" des Traumbilds sind dasselbe, und dem tröstlichen Ausgang, der Verklärung der Zähren zu einem Perlenkranz, „wenn der Engel ruft", entspricht in der Erzählung die feierliche Vision des Grabmalkreises, in dem Jünglinge und Greise verklärt, d. h. „auf ewig wie in Seligkeiten" wandeln. Sollte Schubert selbst Dichter dieser an die Schwermut Höltys oder Matthissons erinnernden Verse gewesen sein? Beide Male — im Liede mit dem vorletzten Verse — geht die Musik beim Übertritt zur Verklärung in eine hohe Kreuztonart über. Motivische Zusammenhänge sind nicht vorhanden.

Jedenfalls nimmt sich das Lied in seinen stofflichen und idealischen Beziehungen wie eine Art Urkeim der Symphonie aus. Der Gedanke an die Mutter und an das denkwürdige Zusammentreffen mit dem Vater an ihrem Grabe scheint Schubert nie verlassen zu haben.

Zusammenhänge mit dem Liede „Der Unglückliche" (1821). Aber noch von einem zweiten Liede Schuberts führt eine Gedankenbrücke zur Traumerzählung und zur Symphonie. Es ist das ebenfalls in h-moll stehende und dem Jahre 1821 angehörige „Der Unglückliche" von Karoline Pichler (1769—1843).

Diese Dichterin zählte zu demselben schöngeistigen Kreise um Matthäus von Collin und Spaun, in dem viele der Schubertschen Lieder zum ersten Male erklangen. „An jenem Abend", erzählt Hüttenbrenner gelegentlich, „sang und spielte er auch den Wanderer zum erstenmal, worüber ihm die in der Abendunterhaltung anwesende Schriftstellerin Karoline Pichler sehr viel Verbindliches und Aufmunterndes sagte. Sie war für Schuberts Muse überhaupt sehr eingenommen". Das oben genannte Gedicht, aus dunkler Nachtstimmung sich entwickelnd, ist das Selbstgespräch eines Unglücklichen, dem das Schicksal ein Liebes geraubt hat und der nun untröstlich und allein in der Welt steht. Ich gebe es von Strophe 2 an:

2. Jetzt wachet auf der lichtberaubten Erde
Vielleicht nur noch die Arglist und der Schmerz,
Und jetzt, da ich durch nichts gestöret werde,
Laß deine Wunden bluten, armes Herz.

3. Versenke dich in deines Kummers Tiefen,
Und wann vielleicht in der zerrissnen Brust
Halb verjährte Leiden schliefen,
So wecke sie mit grausam süßer Lust.

4. Berechne die verlornen Seligkeiten,
Zähl' alle Blumen in dem Paradies,
Woraus in deiner Jugend goldnen Zeiten
Die harte Hand des Schicksals dich verstieß.

5. Du hast geliebt, du hast das Glück empfunden,
Dem jede Seligkeit der Erde weicht,
Du hast ein Herz, das dich verstand, gefunden,
Der kühnsten Hoffnung schönstes Ziel erreicht.

6. Da stürzte dich ein grausam Machtwort nieder
   Aus deinen Himmeln, und dein stilles Glück,
   Dein allzuschönes Traumbild kehrte wieder
   Zur bessern Welt, aus der es kam, zurück.
7. Zerrissen sind nun alle süßen Bande,
   Mir schlägt kein Herz mehr auf der weiten Welt.

Keinem Leser wird entgehen, wieviel Anspielungen auf des jungen Schuberts Seelenlage in diesen Strophen vorhanden sind. Als ob die Dichterin, der er möglicherweise sein Inneres aufgeschlossen hatte und mütterliches Verständnis zutrauen durfte, ihn habe auffordern wollen, dem Schmerze einmal vollen Lauf zu lassen, um sich seiner ein für allemal zu entledigen. Das hat er getan. Er hat sich in seines Kummers Tiefen versenkt, hat halb verjährte Leiden mit grausam süßer Lust geweckt und verlorene Seligkeiten gezählt, — einmal in der Komposition dieser Verse selbst, dann in der h-moll-Symphonie. Um eine Mädchenliebe kann es sich nicht gehandelt haben; denn über diese Dinge sprach Schubert selbst zu seinen Freunden kaum. Was sollte ferner unter der „harten Hand des Schicksals, das dich verstieß", unter dem „grausamen Machtwort", das den Jüngling „in der Jugend gold'nen Zeiten" aus allen Himmeln stürzte, anderes zu verstehen sein als das — längst verjährte — Machtwort des Vaters? Und klingt es nicht wie eine Vorahnung der Traumvision in der Erzählung, wenn die Dichterin mit den Worten: „Dein allzuschönes Traumbild kehrte wieder zur bessern Welt, aus der es kam, zurück" die Phantasie ins Übersinnliche lenkt? Auch daß auf beides, auf das Machtwort und den Tod der geliebten Person, unmittelbar hintereinander (in der gleichen Strophe) angespielt wird, müßte auffallen, wenn die Dichterin nicht über das Jugenderlebnis ihres Schützlings unterrichtet gewesen wäre. Von alledem scheinen wichtige Anregungen auf Schubert übergegangen zu sein.

Die Liedkomposition ist ein Gebilde von hoher, leidenschaftlicher Erregung geworden. Sie bedeutet ein vollkommenes Seitenstück zum ersten Symphoniesatze, wert, daß man sie mit diesem vergleiche. Mit ihm teilt sie sogar den seltenen Umstand, daß sie

zuerst in einer Skizze entworfen wurde (Revisionsbericht der Gesamtausgabe, Ser. XX, S. 81). Die Berührungen gehen weit über das Tonartliche hinaus. Sie sind am stärksten dort, wo (nach der 4. Strophe) „grausame“ Sforzato-Akkorde das Versinken in der Tiefe symbolisieren; dann im Rezitativ „Da stürzte dich . . . “ und in dem verzagten Moderato am Schluß. Wie im 3. Vers der 3. Strophe drei Silben, so hat Schubert die beiden Schlußzeilen der letzten Strophe unterdrückt.[12]

Es läßt sich demnach mit einiger Wahrscheinlichkeit sagen: tauchte in dem ersten h-moll-Liede, dem „Grablied für die Mutter“, der seelische Problemkreis der Traumerzählung zum erstenmal auf, so verdichtete er sich an der Hand der Pichlerschen Verse im zweiten h-moll-Liede, dem „Unglücklichen“, zu greifbaren Vorstellungen, bis endlich — ein Jahr später — die unaufhörlich arbeitende Phantasie des Tondichters dichterisch und musikalisch das endgültige Symbol in der Traumerzählung und der mit ihr sich deckenden Symphonie fand. Welch ein Beziehungsreichtum in der Welt des Schöpferischen!

Das Lied „Ihr Grab“ (1822). Ein weiteres tränenschweres Lied fällt in das Jahr 1822 und läßt sich gleichfalls mit Früherem in Verbindung bringen: „Ihr Grab“ (Rich. Roos). Es gibt der Schwermut Ausdruck, die einen Wanderer befällt, als er bei der Heimkehr vor das lindenbeschattete Grab jener tritt, „die einst im Schmelz der Jugend blühte“ und allzu früh vom „Baume des Lebens“ abfiel. Da das Herz jetzt nur von Wehmut, nicht von Grabesschauer erfaßt wird, so ist die Tonart natürlich nicht h-moll. Indessen moduliert Schubert von Anfang an so stark, daß erst am Schluß die eigentliche Stammtonart, Es-dur, erkannt wird. Auch hier mögen die beiden letzten der 4 Strophen belegen, warum Schubert sich gerade in diesem Jahre von der kleinen Dichtung angezogen fühlen mußte.

[12] Leider läßt sich nicht mehr feststellen, welche diese gewesen sind; die 1814 in Wien erschienenen „Gedichte“ der Pichler, die im übrigen eine beträchtliche Zahl an Freunde und Freundinnen gerichteter Gelegenheitsgedichte bringen, enthalten das oben besprochene noch nicht.

Dort ist ihr Grab!
Vom Himmel kam sie, daß die Erde
Mir Glücklichem zum Himmel werde.
Und dort stieg sie hinab!
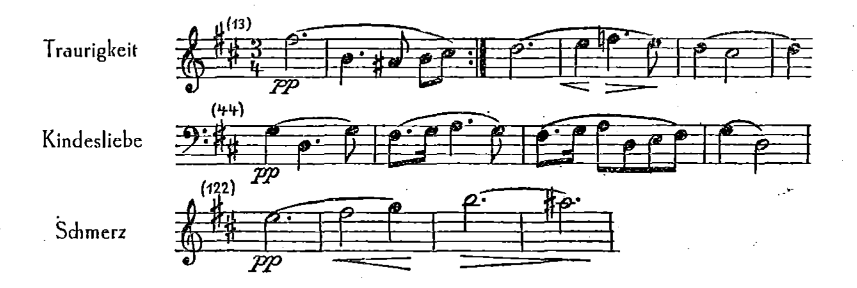
Dort ist ihr Grab!
Und dort in jenen stillen Hallen
Bei ihr laß ich mit Freuden fallen
Auch meinen Pilgerstab.

Eine der unten (in Anm. 20) genannten Zeichnungen von Moritz von Schwind macht den Eindruck, als sei sie unmittelbar als Illustration der letzten Strophe des Liedes erfunden. — Wird endlich noch der großartigen „Todesmusik" (Franz v. Schober) gedacht, die mitten in der Arbeit an der Symphonie, nämlich im September 1822, entstand, so wären die wichtigsten Schöpfungen solcher Art aus dieser für Schuberts Seelenleben kritischen Zeit genannt. Mit ihnen scheint er sich tatsächlich auf länger hinaus von bänglichen Grabesgedanken befreit zu haben. Nur mehr ausnahmsweise leben sie in späteren Liedern wieder düster-schreckhaft auf. Das Streichquartett d-moll mit dem Zitat aus „Der Tod und das Mädchen" (1825) gilt anderen poetischen Zusammenhängen.
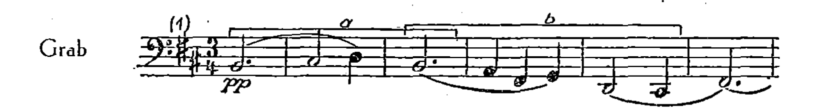
DER ERSTE SATZ

Allegro moderato, 3/4.
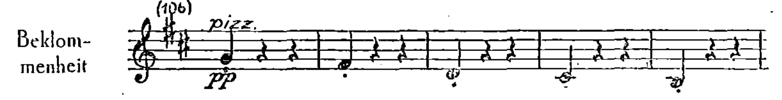
Themensymbolik und Aufbauplan. Der erste Satz arbeitet mit fünf mehrmals wiederkehrenden Themensymbolen, von denen drei den Hauptaffekten: der Traurigkeit, der kindlichen Liebe, dem Schmerze zugeordnet sind, nämlich:



Als viertes tritt das G r a b s y m b o l auf, ein lebloses, unheimliches („schwarzes“) Gebilde, das gleichsam als Motto des Ganzen, den Satz eröffnet:



Dreimal kehrt es wieder: in der Mitte zweimal (114 und, zur Schreckvision gesteigert, 170) und zu Beginn der Koda (328). Ihm entspringt das Schmerzsymbol. Und als ob den Jüngling jedesmal, wenn er die teure Stätte ins Auge faßt, ein Schauer der Beklommenheit überfiele, so gehen dem Grabthema jedesmal tonlose unisone Streicherpizzikati (zu beharrendem Bläserakkord) voran:[13]



Sind diese fünf Symbolbestandteile erfaßt, so gewinnt der Symphoniesatz, da auch die übrigen motivischen Zusammenhänge leicht, ja mit Hilfe der Traumerzählung eindeutig bestimmbar sind, folgendes klare, schöne Bild.

[13] Zu dieser schon in vorromantischer Zeit bekannten Symbolik s. meinen Beitrag „Zur Symbolik des Pizzikatos bei Beethoven“, Archiv f. Musikwissenschaft 1937, S. 282 f.

Takte	*Folge der Themensymbole*		*Zahl der Takte*	
	1. Teil			
1— 8	Grab	41	108[14]	mit Wiederholung **216**
9— 41	Traurigkeit			
42— 61	Liebe			
62— 72	Einbruch des Schicksals			
73— 93	Zaghaftes, dann entschlossenes Weglenken der Schritte			
94—105	„Mit einem Herzen voll unendlicher Liebe“			
106—109	Beklommenheit (zurücklenkend zum Anfang)			
	Durchführung			
110—113	Beklommenheit		108	**217**
114—121	Grab			
122—145	Schmerz (anwachsend)			
146—169	Ausbruch höchsten Schmerzes			
170—207	Das (offene?) Grab in schauerlicher Vision			
208—217	Abklingen des Schmerzes			
	Reprise			
218—255	Traurigkeit		109[15]	
256—279	Liebe			
287—290	Einbruch des Schicksals			
291—311	Zaghaftes, dann entschlossenes Weglenken der Schritte			
312—323	„Mit einem Herzen voll unendlicher Liebe“			
324—327	Beklommenheit			
	Koda			
328—335	Grab		41	
336—368	Grab und Schmerz			

Was zunächst die Struktur des Satzes betrifft, so zeigt sich, daß die drei Hauptteile (1. Teil, Durchführung, Reprise) die gleiche Länge haben (108 : 108 : 109), sodaß also der Satz, wenn der erste Teil wiederholt wird, ohne Koda das Verhältnis 216 : 217 ergibt, mithin in fast genaue Hälften zerfällt. Die Taktzahl 41 der Koda (Grab, Grab + Schmerz) entspricht der Länge der Themenexposition (Grab, Traurigkeit) am Anfang.

[14] Bei dieser Zahl ist der imaginäre Generalpausentakt 62 unberücksichtigt geblieben.
[15] Auch hier ohne Mitzählung des Generalpausentakts 280.

Sämtliche Themen erscheinen — ein seltener Fall in der Symphoniegeschichte — in geringster Lautstärke (pp). Sie bedeuten, als Komplex gefaßt, die Spiegelung nicht nur zartester, verborgenster Regungen im Menschenherzen überhaupt, sondern sind wohl mit Absicht auf die Symbolik einer weichen, empfindsamen, ja geradezu knabenhaft schüchternen Gemütslage abgestimmt. Solche Stimmungen kennt man aus der Poesie der Zeit, aus den Dichtungen der Hölty, Matthisson, Salis, Kosegarten, die Schubert selbst gern zur Komposition wählte. In unserer Symphonie haben sie personalen Zeugniswert. Offenbar hat Schubert, ganz im Einklang mit der keuschen, zurückhaltenden Sprache seiner Traumerzählung, ein Bild seines jugendlichen Innenlebens zeichnen wollen in der ganzen Ahnungslosigkeit, Offenheit und schwärmerischen Hingabe, mit der er sich damals als Kind der zärtlich geliebten Mutter fühlte. Das Ereignis lag zehn Jahre zurück, hatte also einen Abstand erreicht, welcher gestattete, ihm und den damals wild hervorbrechenden Affekten mit einer gewissen Objektivität gegenüberzutreten. Die Themen der Symphonie umschließen eine Innenwelt, die dem Ansturm äußerer Gewalten nicht gewachsen scheint. Sie umschließen den festen Glauben an das Gute in der Welt, an das Einfache, unbedingt Reine. Wird dies hingebende Vertrauen getäuscht, dann kommt es zu einem furchtbaren Riß, zur schmerzlichen Erkenntnis, daß der Mensch in eine Welt der Grausamkeit und der Disharmonie gestellt ist. „So zerteilte mich die Liebe und der Schmerz"! Dies die Erkenntnis, die Schubert aus dem erzählten Jugenderlebnis gewann und die mit diesen Worten als Leitspruch des ersten Satzes der Symphonie genommen werden kann. Es handelt sich buchstäblich um ein Stück seelischer Selbstbiographie des sechsundzwanzigjährigen Jünglings. Daß Tod und Grab im Mittelpunkt stehen, überrascht bei einem Lyriker wie ihm, dem beide Begriffe von je die tiefsten Schauer eingeflößt, nicht.

Das musikalische Geschehen im einzelnen. Mit wenigen Worten sei das musikalische Geschehen, über die Lapidarsprache des Themenplanes hinaus, gekennzeichnet.

Nachdem das Grabsymbol in der Tiefe auf lang ausgehaltenem fragenden Fis verklungen, beginnen die Violinen in leisem Tremolo ein zweitaktiges Begleitmotiv auszuspielen. Ihm kommt ein doppelter Sinn zu: als melodisches Gebilde ein zages, wehmütiges, dabei unentschlossenes Umhertasten der Seele, als rhythmisches innere Unruhe. Dumpfe Pizzikati der Bässe besagen, daß ein Teil des Lebens abgestorben scheint. Da erhebt sich in 13, unendlich rührend in seiner Schlichtheit, das Thema der Traurigkeit. Oboe und Klarinette stimmen es gemeinsam an. Nicht fassungslos erschüttert, sondern wie aus tiefgetroffener kindlicher Seele heraus, aber mit leisem Tone des Vorwurfs erklingt es, wie wenn aus verwundetem Herzen heraus gefragt würde: „Sag', wie konnte es dazu kommen?" Ein herausgepreßtes „Ach" folgt (20). Dieses Ach wird beim zweiten Male (28, 29) zu einem Aufschrei und erhält einen melodischen Anhang, aus dem es unter zunehmender Angst zu tönen scheint: „Wie war es möglich?" (29 ff.). Unter schrillen Akkordschlägen bricht die Entwicklung ab.

Der Übergang zum Seitenthema beweist die ganze Größe des Seelenkenners Schubert. Wie wenn der in Trauer Aufgelöste plötzlich die Tränen abtrocknete und unter Lächeln zu seliger Erinnerung zurückkehrte, so legt sichs in den Überleitungstakten 38—42 wie stiller Friede auf das Gemüt: das freundliche G-dur läßt jede Hemmung schwinden. Allen nur denkbaren Liebreiz, alle Zärtlichkeit, die der Sohn der verstorbenen Mutter entgegenbrachte, hat Schubert auf dieses hold schwebende Thema, eins der berühmtesten der neueren Musikgeschichte, gehäuft. Man weiß nicht zu sagen, in welcher Fassung es seelenvoller klingt, ob im „Munde" des sonoren Violoncells, ob in dem der hellen Violinen.

Als ob es ewig, ohne Aufhören von der Sohnesliebe erzählen wolle, spinnt das Thema seine süßen Motive weiter. Da ereignet

sich Schreckliches! Schon die beiden letzten Schmeichelmotive in 60, 61 verloren ihre Kraft und kamen wie kleinlaut heraus. Jetzt lähmt, mitten in strömender Tongebung, Schreck die Zunge. Die Phrase bleibt unvollendet.[16] Ein Augenblick fürchterlicher Ungewißheit — und das Orchester schlägt (63) mit brutaler Wucht mit dem c-moll-Akkord mitten hinein in den kaum errungenen Seelenfrieden: „... worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte". So tief empfand der junge Schubert noch nach Jahren die harten Maßnahmen des Vaters! Gleich einem Gespenst reckt sich das Tongeschehen mit drohender Geste, die Viertelnoten der Bläser unter reißenden Sforzati, drei Oktaven weit in die Höhe. Unsagbar unwirsch bricht der Tonzug auf chromatisch gestützter Dissonanz ab (71).

Was übrig bleibt, ist ein schmerzliches (synkopisches) Zucken der kindlichen Seele (Holzbläser in 71, 72). Schüchtern aber wagt sie dennoch, ihre zuvor zerschnittenen, der Mutter geltenden Schmeichelfiguren aufzunehmen (73); denn, was auch geschehen möge, nichts kann den Glauben an diese Liebe rauben. Mit diesem Glauben ausgerüstet, wird der Sohn jetzt seine Schritte wenden und ins Weite ziehen: die Schmeichelfigur verliert (in 77 ff.) ihre Weichheit, wird männlich und trotzig, jedenfalls stark genug, Widerstände zu brechen. Das bekräftigen auch die mutigen Akkordschläge in 85 ff. „Und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend", sagt die Traumerzählung. Schwellender und inniger noch als zuvor steigt infolgedessen jetzt (in 94 ff.) das Liebesthema herauf als treuer Begleiter des jungen Verstoßenen. Damit endet der erste Teil des Satzes. Die vom Brauche der Zeit geforderte Wiederholung geschieht durch ein herrisch hereinreißendes, freilich sofort

[16] Diese Stelle ist ein klassisches Beispiel für die alte Sinnfigur der Aposiopese (= Verschweigung, Unterbrechung der Rede). Sie erscheint auch in Schuberts Liedern mehrmals beim Ausdrücken von „Schrecksekunden".
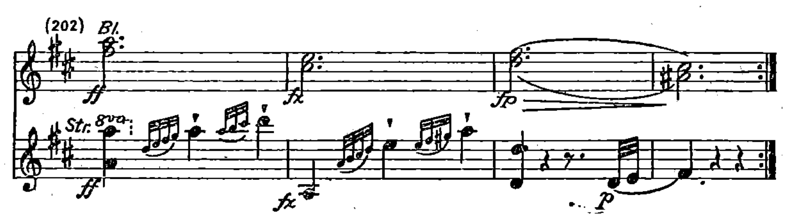
ins Pianissimo abklingendes H des ganzen Orchesters und dumpfe, wie als Rest der überstandenen Angst zurückbleibende Pizzikatoviertel der Bässe.

Mit diesen wird auch zur D u r c h f ü h r u n g angesetzt. Sie bringt, wie bereits die Thementafel anzeigte, die Schmerzensschauer des Jünglings am Grabe der Mutter: „D a s a h i c h i h r e L e i c h e. T r ä n e n e n t f l o s s e n m e i n e n A u g e n . . . U n d w i r f o l g t e n i h r e r L e i c h e i n T r a u e r." Das Grabthema (e-moll) steht wiederum voran (114). Ungewissen, lautlosen Schrittes bewegt es sich auf einen Trugschluß in der größten Tiefe der Streichbässe zu. Tremoli dieser Bässe, zunächst auf dem fremden C, dann drohend in chromatischen Schritten bis Fis aufsteigend, bilden den Klanggrund für das nun in wehen, ineinander gewundenen Melodiephrasen sich erhebende Schmerzthema. Es sind Augenblicke stärkster Spannung. Aus leisem Wimmern wird ein entfesseltes, hemmungsloses Aufschreien mit einem Qualmotiv (134—145; Umkehrung des Schmerzmotivs):



Die Realistik des dreimaligen Sichaufbäumens und Niederstürzens (146, 154, 162), jedesmal gefolgt von Seufzern (150, 158, 166), erinnert in ihrer Schärfe an Seb. Bach. In 170 wieder das Grabthema, jetzt vom gesamten Orchester förmlich herausgeschrieen und in abermals grelle e-moll-Beleuchtung gestellt! Ein erregendes grausames Spiel mit den beiden Motiven a) und b) dieses Themas beginnt, verteilt auf hohe und tiefe Stimmen; in ihrer Mitte aufwühlende Sechzehntelfiguren, hernach (in den Blechbläsern mit Pauke) schütternde punktierte Rhythmen. Von mächtiger Wirkung namentlich die Führung der Posaunen, die schon vorher mit synkopischen Stößen und Sforzandi diesen Höhepunkt ankündigten. Das reibt und drängt sich gegenseitig, läßt nach und beginnt von neuem.

Mit einer zunächst überraschenden Wendung endet das Schauspiel. In 196 gerät der eben noch auf voller Höhe befindliche Klangsturm binnen zwei Takten ins Pianissimo, während das Qualmotiv seinen ersten Tonschritt, der ein Halbton war, in einen Ganzton schärft. Das bedeutet ein Nachlassen der Qual, ein Aufatmen. Ebenso plötzlich aber nimmt in 200—201 die Tonstärke wieder zu. Was jedoch in 202—208 folgt, ist ein zweimaliges breites, volles Austönen klanggesättigter D-dur- und A-dur-Akkorde:



Wie, fragt man, kommen diese an *diese* Stelle? Die Art der Instrumentation und der Vortragsbezeichnung, ferner der kaum zu leugnende Eindruck eines plötzlichen ruhigen „Schwingens" von Zweitakt zu Zweitakt legen das Klangbild des Glockentönens nahe: „.. *und die Bahre versank*". Schubert, mit seiner ganzen Seele bei den Ereignissen des Jahres 1812, mag jenen Augenblick vor sich gesehen haben, da der zwar brausende, aber klare und leidenschaftslose Ton der Kirchenglocke den Vorgang als beendet anzeigte und damit sein junges Herz von der Folter der vorangegangenen Minuten erlöste.[17] Diese Erlösung wird aber nur einen Augenblick im Bewußtsein lebendig, ohne die grausame Wirklichkeit auslöschen zu können. Das zeigt der

[17] Es ist also nicht der „schaurig-bange" Klang der „Totenglocke", die nach altem Brauch die Leidtragenden zum Friedhof ruft, sondern das Läuten jener anderen, die jetzt, nachdem die sterbliche Hülle ihre Heimat gefunden, die Trauernden mit Friedensklang wieder ins Leben entläßt. Der akustischen Erscheinung (Augenblick des Angeschlagenwerdens, Nachzittern des schwingenden Metalls nach jedem Stoß, Hall nach allen vier Seiten) ist unter treuester Beobachtung der Wirklichkeit Rechnung getragen. Die Bläseroberstimmen ergeben seltsamerweise das viertönige Motiv der Wagnerschen Gralsglocken!

Fortgang (210): der Schmerz ist nicht geschwunden, nur wird er in den Zustand sanfter Ergebung gewiegt. Die Klarinetten und Fagotte sind es, die zu weitertönendem Hornklang das zuckende Herz beschwichtigen. Eine kleine, rührende Flötenphrase (213) führt in die Reprise des Anfangsteils. Dieser erstreckt sich bis Takt 328.

Genau dem Programm gemäß, das an dieser Stelle mit den Worten: „Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause“ auf denselben Zustand wie am Anfang der Symphonie hindeutet, erleben wir jetzt die zweite Episode mit dem unbeugsamen Vater. Sie unterscheidet sich von der ersten dem Sinne nach in keiner Weise. Die Koda (328 ff.), die zum letztenmal die Vorstellung des Grabes heraufbeschwört, erinnert noch einmal an das vergangene Leid. Erst nach sechsmaligem Vortrag des tragischen Motivs h cis′ d′ kommt die innere Bewegung zum Erlöschen. Wenige starke Akkorde ziehen den Vorhang über dem entschwindenden dunkeln Bilde zu.

DER ZWEITE SATZ

Andante con moto, 3/8.

Läßt sich der erste Teil der Erzählung noch durchaus mit einem wirklichen Geschehen in Verbindung bringen, so bewegt sich der zweite völlig im Gebiete des Traums. Unbefriedigt flüchtet der junge Romantiker Schubert aus dem Alltag seiner Umgebung in den Frieden einer eingebildeten Phantasiewelt. Er bezeugt damit seine Zugehörigkeit zur romantischen Ideenwelt der Tieck, Novalis, Eichendorff, E. T. A. Hoffmann. Wie bei diesen Dichtern auserwählte Menschenkinder das Glück haben, Blumen, Bäume, Quellen klingen zu hören, fremde, idealische Menschengestalten oder gar Feen zu schauen und dadurch unnennbaren Glücksgefühls teilhaftig zu werden, so gerät auch Schuberts traumhaft erblicktes Ich in phantastischen Zauber-

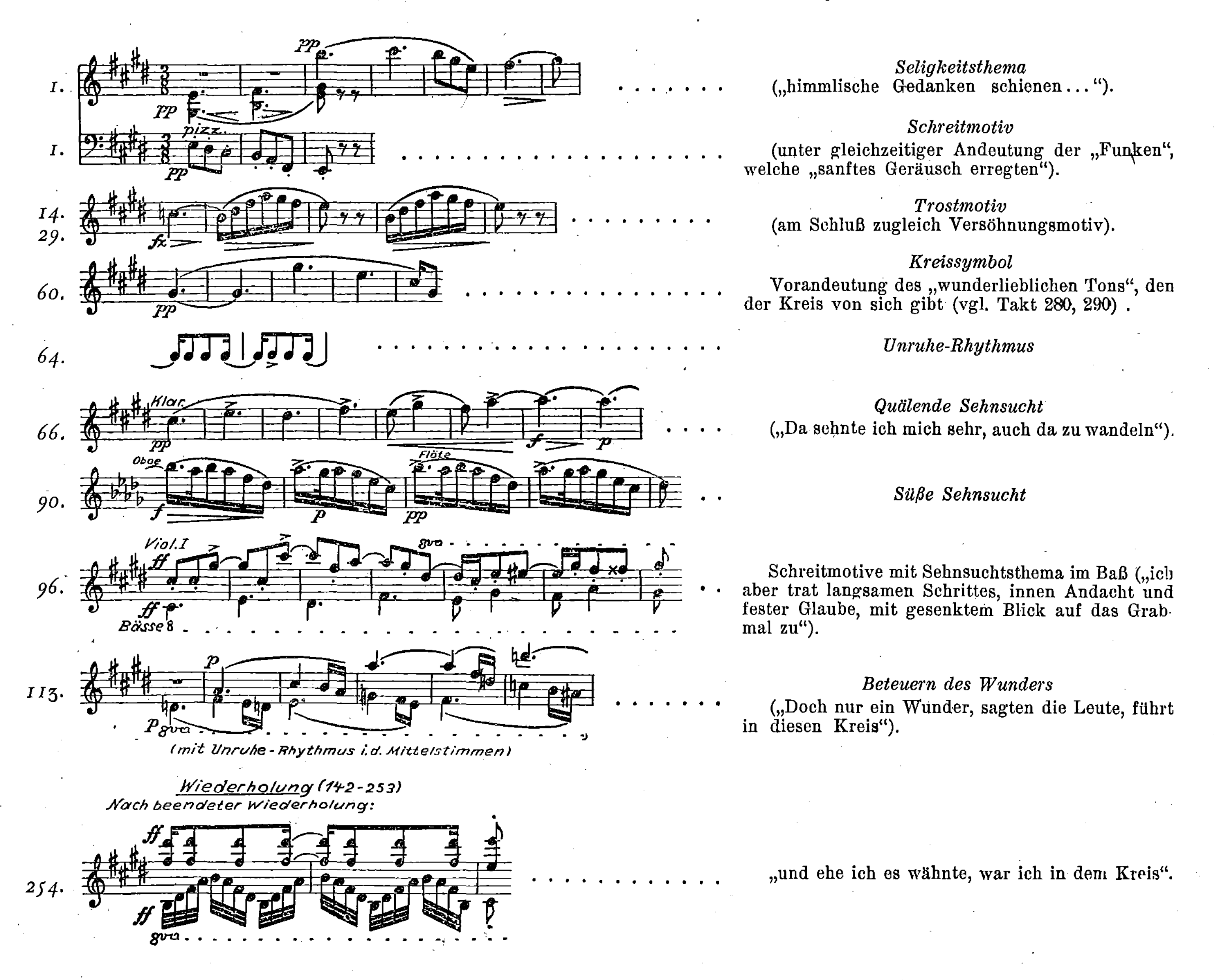
bann. Selbst die Magie der von jenen gern zitierten Elektrizität spielt in Gestalt der vom Grabmal auf die Jünglinge überspringenden, leises Geräusch von sich gebenden Funken in seine Erzählung hinein. Seine Musik beweist, daß diese Einbildung nicht erkünstelt, sondern von stärkster Suggestionskraft getragen war. Nur wer wahrhafte Hellsichtigkeit für diese Dinge besaß, vermochte Töne von solcher Klarheit und Reinheit zu finden. Schuberts himmlischer Reigen um das Grabmal der frommen Jungfrau bedeutet eins der lautersten Zeugnisse für die Wahrhaftigkeit dieser romantischen Seelenerlebnisse. Freilich —, daß er am Ende der Erzählung, als der Jüngling bereits in den Kreis der Seligen aufgenommen ist, auch den Vater wieder mit auftreten läßt, möchte als ein nicht ganz überzeugender Seitensprung der Phantasie genommen werden. Die Überschrift „Mein Traum" mag ihm zur Entschuldigung dienen.

Der Reichtum des Satzes an thematischen Einzelgedanken legt zunächst wieder einen Übersichtsplan ihrer Reihenfolge und ihrer aus dem Text sich ergebenden symbolischen Bestimmung nahe. Im Rohbau hat er folgende Gestalt.

I. Teil (1—141)		
1. Themengruppe	Takt 1— 63	63
2. Themengruppe	Takt 64—112	49
Anhang	Takt 113—141	29
II. Teil (142—280)		
1. Themengruppe	Takt 142—204	63
2. Themengruppe	Takt 205—253	49
Fortspinnung und Anhang ..	Takt 254—279	26
Koda	Takt 280—312	33

Die beiliegende Thementafel zeigt, wie sich der Satz schrittweis aus den bedeutungsvollsten Sinngliedern zusammensetzt.
Wiederum vollzieht sich der größte Teil des Geschehens in diesem Satze im Bezirk geringer, ja geringster Laustärke, entsprechend dem Unirdischen des ganzen Vorgangs und dem Satze: „Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken".

DIE THEMATISCHEN BESTANDTEILE UND IHRE SYMBOLIK



Erscheint ein Forte oder gar Fortissimo, so bedeutet dies jedesmal einen Hinweis auf den noch erdgebundenen groben Schritt des nahenden Jünglings.

Ausschlaggebend ist ferner der sanft wiegende Charakter der Reigenthemen, der, an der Form einer Wellenlinie erkennbar, zusammen mit lichtester Instrumentation den Eindruck beständigen Schwebens aufrecht erhält. Man erkennt, daß die Phantasie des Meisters an die Zwangsvorstellung eines magischen „Kreises" gebunden war. Es entstehen daraus Klanggebilde von eigentümlichem Zauber, wie sie nur Schuberts Ohr erfinden konnte. Mit unbegreiflich sicherem Feingefühl sind die Holzbläser gegen die Streicher gestellt.

Das Seligkeitsthema eröffnet den Satz. Ihm voraus gehen zwei mild-träumerische Einleitungstakte, zu denen die Kontrabässe abwärtsgehende Achtel bringen. Mit diesen ist die Symbolik des langsamen Schreitens angedeutet, zugleich aber wohl, durch das Pizzikato hervorgehoben, das sanfte Knistern der Funken, die fortwährend auf die wandelnden Jünglinge überspringen. Diese „himmlischen Gedanken" spinnen sich in lieblichster Weise fort, nicht ohne auf Augenblicke das helle E-dur mit dem gedeckteren, freundlichen G-dur zu vertauschen (18 ff.). Mit dem in 14—15 sich zum ersten Male meldenden Trostmotiv schließt der Eingangsabschnitt in 32.

Voll glühender Begierde tritt der Jüngling in die Nähe des geheimnisvollen Kreises (32 ff.). Während die Streicher ihre Schreitmotive in mächtigem Unisono vortragen, streben die Holzbläser mit einem zuversichtlichen viertaktigen Melodiegliede aufwärts. Aber noch ist es zu früh. Der Schritt stockt (Gis-dur-Halbschluß in 44). Als ob niemand es bemerkt habe, geht der ruhevolle Gesang der Seligen weiter, um mit den wiegenden Trostfiguren und aus der Höhe sich verheißend herabneigenden Holzbläsermotiven langsam in der Tiefe zu verglühen (60).

Wie in ein großes Stillschweigen hinein geben die ersten Violinen in 60—63 ein lautloses, spannendes gis′—gis″—e″—cis″,

wie wenn etwas Neues sich vorbereite.[18] Dies tritt in der Tat ein. Das verklingende E-dur der Seligen macht der tiefen, leidenschaftlichen Glut von cis-moll Platz: unter den synkopischen Rhythmen der Unruhe naht der Jüngling. Jetzt indessen mit letzter Zurückhaltung. Als wage er den Himmelsfrieden nicht zu stören, beginnt er leise, fast schüchtern, demütig bittenden Gesang (66). Die Klarinette trägt ihn vor, und das Erregende ihrer Klangfarbe gibt der dringlich gesteigerten, eine zeitlang in der Höhe verweilenden, dann absinkenden Tonlinie unbeschreiblich rührenden Ausdruck. Ihr letztes Gis ragt, im ppp ersterbend, in den Glanz eines überraschend eingeführten milden Cis-dur hinein (82). Wohl nur, um sieben Kreuze zu vermeiden, hat Schubert jetzt, bei der Wiederholung der Melodie durch den Schalmeiklang der Oboe, die Des-dur-Vorzeichnung gewählt, denn in Wirklichkeit bleibt die Stelle in Cis-dur: es hat als Symbolik erdentrückten Schauens zu gelten, welches Des-dur niemals zugewiesen werden kann. Aus dieser himmlischen Vorfreude entspringen auch die kindlich scherzenden Sechzehntelfiguren der süßen Sehnsucht, in die sich Oboe und Flöte unter lieblichem Wettstreit teilen (90 ff.).

Mit der Sehnsucht erwacht der Drang, in den Kreis hineinzutreten: entschlossen greift der Schritt aus, um das Glück zu wagen (96). In den Violinen setzen die stakkierten Schreitmotive ein, im Baß erklingt das ins Markige umgedeutete Sehnsuchtsthema (96, 103); dazu ein beinahe heroischer Vollklang des ganzen Orchesters. Aber der Jüngling hat sich getäuscht: so mühelos wird der himmlische Friede nicht erworben. Denn: „Nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in diesen Kreis", heißt es im Traumbilde. Infolgedessen endet der Ausbruch ergebnislos. In 111 sind die alten Unruherhythmen wieder da,

[18] Dieser mächtige, sich auf den Umfang einer Oktave erstreckende „Halbzirkel" — von gis an hinauf und wieder zu ihm zurückkehrend — bedeutet die stärkste mögliche Ausprägung des musikalischen Kreissymbols; vgl. meine Schrift „Beethoven und die Dichtung", Berlin 1936, S. 153 f.

und was sich daran setzt — eine Episode, die bezeichnenderweise nur einmal im ganzen Satze erscheint —, bedeutet in seiner leicht imitierend geführten Melodik kaum etwas anderes, als das wortlose, mit schwärmerischem Blick nach oben sich vollziehende Nachsprechen dieser Tatsache (113 ff.). Sehnsucht allein genügt nicht. Erst später wird sich das Wunder begeben (254), wenn der Jüngling, wie es nach Schuberts Anlage gemeint zu sein scheint, dessen als würdig erkannt worden ist. So muß er sich diesmal bescheiden: im himmelsfremden, erdennahen C-dur, in dem die „Leute" in 129 geschlossen, verklingt der Teil unter weiterpulsendem Unruherhythmus. Kleine, verzagte Motive der Bläser verkünden etwas von Enttäuschung, aber das Horn scheint wie von fern ein mehrmaliges mildes „Warte!" zu rufen. An dieser Stelle beginnt die Wiederholung des Teils. Ihre Einführung in den Takten 134—142 bedeutet einen der vielen Geniezüge in dieser erhabenen Komposition.

Die Wiederholung geschieht unter Berührung verwandter Tonalitätskreise, dem Sinne nach jedoch unverändert. Sie endet, um in die Koda überzugehen, in 252, d. h. an der Stelle, wo der Jüngling zuvor den Mißerfolg seiner Kühnheit erlebt hatte (oben Takt 111). Jetzt aber ist der ersehnte Augenblick da: „Ich aber trat langsamen Schrittes, innen Andacht und fester Glaube, mit gesenktem Blicke auf das Grabmal zu" (237 ff.). Gleichsam mit einem letzten mutigen Sprunge (254, fortissimo) hat er, „ehe er es wähnte", die Kreislinie und damit die Gefilde der Seligen erreicht. Daher erklingen auf der Stelle die wiegenden Sechzehntelfiguren des Trostes, die jetzt gleichzeitig Symbole der Versöhnung mit allem Leide werden (257 ff.). Wie ein tiefes, befreiendes Aufatmen sprechen die Takte 268—280. Die dazu ertönenden Baßpizzikati verkünden, daß der Gerettete bereits mit unter den schreitenden Jünglingen wandelt.

Was nun folgt, ist wahrhaft seraphische Verklärungsmusik.[19]

[19] Ich hatte die Absicht, den Leser hier an die in Verzückung dahin-

Zweimal — in 280 und 290 — beginnt der geheiligte Kreis „wunderlieblich" im ppp zu tönen, wobei jedesmal — wie wenn die himmlische Beleuchtung wechsele — neuer Tonartenglanz hereinbricht: „und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt". Den Schluß beherrscht das Seligkeitsthema des Anfangs und das Versöhnungsmotiv, mit dessen mehrfacher Wiederholung den letzten Sätzen der Traumerzählung entsprochen wird: „Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich".

Rückblick. „Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden". So schrieb Schubert am 27. März 1824 in sein (verlorenes) Tagebuch. Gemeint ist: nicht durch musikalische Begabung („Verstand für Musik") allein sind diese Schöpfungen vorhanden, sondern auf grund tiefster Verbundenheit mit den Quellen alles menschlichen Lebens und Erlebens. Daß Schubert dabei den Begriff „Schmerz" so stark betont, ja als einzige Quellader nennt, ist das Kennzeichen echt romantischer Gemütslage. Zwei Tage vorher hieß es: „Schmerz schärfet den Verstand und stärket des Gemüth; da hingegen Freude sich um jenen selten bekümmert und dieses verweichlicht oder frivol macht". Diese sentimentalische Lebensauffassung, der man bei so manchem sprühenden, fast dionysischen Werke Schuberts

wandelnden Gestalten des Paradiso-Bildes von Fra Beato Angelico zu erinnern, finde aber nachträglich diesen überaus treffenden Vergleich bereits in L.-A. Bourgault-Ducoudrays kleiner Schubertbiographie (Paris 1908). Es sei, fügt der französische Schriftsteller hinzu, gleichsam die Unschuld der Menschen „vor dem Sündenfall" geschildert.

nachdrücklich widersprechen möchte, war indessen nicht sein Eigentum. Zu ihr bekannten sich mehr oder weniger alle damals um ihn stehenden Jünglinge: Schober, Mayrhofer, J. Kenner, Pyrker, Grillparzer, Schwind u. a., und nichts ist bezeichnender als die Tatsache, daß Beethoven zu dieser romantischen Künstlergruppe keine dauernden geistigen Beziehungen gehabt hat. Es bleibt eine schöne Zukunftsaufgabe der Schubertforschung, gerade jetzt, da uns das seelische Selbstbekenntnis der h-moll-Symphonie den Schubertschen Schmerzbegriff in so eigentümlicher Beleuchtung zeigt, seine Kunst tiefer als bisher in dieser kollektiven Gemütslage des jungen Österreichertums von damals zu verankern. Totengräber- und Friedhofslyrik, Gedanken an Vergänglichkeit und Auferstehung, mystisches Verbundensein mit geheimnisvollen Kräften der Natur, Flucht vor dem Leben in die Einsamkeit, schmerzvolles Sicherinnern an Vergangenes, — dem allen begegnet man in diesem Kreise immer wieder. Selbst bei dem jungen Maler Schwind, der aus der gleichen Erschütterung heraus wie Schubert — Tod des Vaters (1818) — im Jahre 1823 seine Stimmungen in 66 in zierlicher Vignettenform gehaltenen Federzeichnungen unter dem Titel „Gräber oder Todesgedanken“ niederlegte. Viele von ihnen berühren in ihrem Ringen um Fassung und Gewißheit wie Traumbilder nach Art des Schubertschen; ja es scheint nicht ausgeschlossen, daß Schubert, der am Schaffen des Freundes gewiß denselben Anteil nahm wie der Maler an dem seinen, von der entstehenden Vignettenwelt Schwinds gewußt und sich aufs tiefste angezogen gefühlt hat. Die mit junger Meisterhand geführten zarten Linien des Malers, die schwebenden Melodien des Schubertschen Andantes, — sie begegnen sich nicht nur in der Fülle blühend aufsprießender Symbolik, sondern auch in der Reinheit des Empfindens. So viel Gemeinsames verband diesen Freundschaftskreis, daß zu einzelnen der Schwindschen Grab- und Auferstehungsbildchen Mayrhofer wiederum Verse dichten konnte.[20]

[20] Um einen Begriff von der verwandten Ideenwelt Schwinds zu geben, in die auch musikalische Symbole mit hineinspielen, beschreibe ich

Freilich, man träfe Schuberts Größe schlecht, bliebe man auf diesem Standpunkt der Beurteilung stehen. Mag immerhin, seinem Worte gemäß, der Schmerz als solcher die nie erlahmende geheime Triebkraft seines Schaffens gewesen sein, sein Herz war groß genug, ihn — wie oft auch immer — zu bändigen, ihn zurückzudrängen und sich den Gebieten zuzuwenden, die der reinen Freude vorbehalten sind: der Freude am Göttlichen in der Natur und im Menschenleben. Die C-dur-Symphonie ist eine solche Hymne an die Natur geworden.

Der Zugang zur Phantasiewelt Schuberts ist noch längst nicht völlig freigelegt. Die oben gegebene Erläuterung der h-moll-Symphonie bedeutet einen kleinen Schritt nach vorwärts. Um weiterzudringen, wird sich bei jedem Bereitschaftswilligen „Verstand für Musik" und „Schaukraft" vereinigen müssen. Denn Schubert selbst rief aus (1824):

---

einige der Vignetten. Eine Jungfrau als Engel lehnt sich wartend und in die Ferne blickend auf einen Sarg, zu dessen Vorlegeschloß sie den Schlüssel in der Hand hält. Eine Jungfrau als Engel mit Palmzweig in der Hand sitzt auf antikem Grabmonument, den linken Arm auf ein Buch (?) und eine Sanduhr gestützt; im Hintergrund Trauerweide. Ein nacktes Knäblein, vor einem kleinen gotischen Grabmonument knieend, ritzt eine Inschrift ein. Ein Kranz, zur Hälfte Laub, zur Hälfte Sterne; aus den Sternen kommt eine Frauenhand, die von einer Männerhand wie zum Abschied ergriffen wird. Rosenstock, über dem drei Sterne glühen. Pilgermantel und Pilgerhut über ein Kreuz gehangen, davor Pilgerstab und Palmenzweig. Ein nackter Jüngling hat Pilgerhut und Stab von sich geworfen und sinkt — beim Betreten der Heimat? — ergriffen auf die Kniee, während ein Engel mit Harfe von hinten heranschwebt. Inmitten eines lodernden Feuermeers, eine Blockflöte, im Raume schwebend und von einer S-förmigen Guirlande umgeben. Große antike Lyra, über der ein Strahlen aussendender Kranz (Lorbeer?) schwebt; die vom Instrument ausgehenden Tonwellen bringen Tod (links) und Verzweiflung (rechts) zum Zurückweichen. Die Sonne als Schlange dem Meere entsteigend und im Halbkreise zu ihm zurückkehrend, im Vordergrunde kleines, bewachsenes Erdstück mit Lilie, deren Blüte in den Sonnenkreis ragt. Heilige Caecilie an der Orgel, davor zwei knieende Engel aus Noten singend. Kleine Orgel mit aufgeschlagenem Notenbuch „Requiescat in pace", gekrönt von zwei Engeln mit Laute und Harfe; in der Mitte Lämmlein mit Auferstehungsfahne. Vgl. O. Weigmann, Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, 1906, S. 15 ff.

„O Phantasie! du höchstes Kleinod der Menschen, du unerschöpflicher Quell, aus dem sowohl Künstler als Gelehrte trinken! O bleibe noch bey uns, wenn auch von Wenigen nur anerkannt und verehrt, um uns vor jener sogenannten Aufklärung, jenem häßlichen Gerippe ohne Fleisch und Blut, zu bewahren!“